

к.ф.н. Лариса ФЕДОРЕНКО

Житомирський державний університет імені Івана Франка
(Україна)

Х. МЮЛЛЕР VS. В. ШЕКСПІР: «ГАМЛЕТ-МАШИНА» ЯК АВТОРСЬКА КОНЦЕПЦІЯ ПОСТДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ

Об'єктом цієї розвідки є так званий «постдраматичний театр», видатним представником якого на німецькомовній сцені став Хайнер Мюллер (1919-1995). Поряд з Крістою Вольф драматург Х. Мюллер належить до найпотужніших авторів колишньої НДР. В той час як у 1970-80-х рр. постановки його п'єс були заборонені в рідній країні, у ФРН, Франції та США вони з успіхом ставилися на сценах театру. Лише у 1986 р., отримавши нагороду за культурні досягнення, Х. Мюллер був певною мірою офіційно реабілітований у себе на батьківщині.

«Постдраматичний театр», концептуально розвинений і практично втілений ним у 1970-х рр., постав під впливом двох унікальних театральних концепцій: епічного театру Бертольта Брехта та театру абсурду Семюеля Беккета.

Примітним є той факт, що жоден з творів Х. Мюллера не є «оригінальним», автор щоразу надихався «чужими» текстами, і, особливо у пізні роки творчості, його праці створювалися шляхом колажування історичного й поетичного матеріалів. У 1970-х рр. значну масу творів Х. Мюллера складають «переробки» давньогрецьких міфів, а також драм Вільяма Шекспіра.

Неабиякий вплив на творчість Х. Мюллера справив Бертольт Брехт. Мюллер не просто наслідує манері і мистецьким принципам Брехта, а своїм власним творчим доробком ніби вступає в дискусію зі своїм видатним попередником. Мюллеру, зокрема, близькі розвинені й впроваджені Брехтом діалектична подача художнього матеріалу, «ефект очуження» тощо. Втім, при усій революційності й прогресивності творчого методу Брехта в центрі його п'єс стоять персонажі і їхні дії, а таку «бюргерсько-раціоналістичну» концепцію театру Мюллер вважав застарілою й неактуальною. Його «постдраматичний театр» пориває будь-які зв'язки з загальноприйнятою театральною традицією.

Перш ніж перейти до розгляду «хрестоматійного» твору німецької «постдраматургії» – «Гамлет-машини» („Hamletmaschine“, 1977) Х. Мю-

ллера, звернімося до ретроспективного розгляду генези означеного драматичного (чи радше, антидраматичного) явища. Німецький дослідник Бернхард Асмут (нар. 1934) в монографії «Вступ до аналізу драми» [1: 193-198], спираючись на літературознавчі студії Ганса-Тіса Лемана (нар. 1944), зокрема його працю «Постдраматичний театр» (1999), аналізує еволюцію драматичного мистецтва, починаючи від перших античних комедій і трагедій. Літературознавець вказує, що з XVIII ст. відбувається поступовий відхід від моделі «закритої драми», і в XX ст. ці процеси модифікації або «деформації» драматичної форми призводять до появи якісно нової форми драми, а саме «плюрімедіальної (багатовимірної) форми представлення» [1: 193]. При цьому відхід від класичної форми відбувався в три етапи. На першому етапі «закрита драма» еволюціонує до «відкритої» форми. Другий етап позначився «кризою драми» (Петер Сонді), результатом чого стала епізодична драма і, як наслідок, епічний театр Брехта. В останні десятиліття XX ст. постає «постдраматичний театр» (це вже третій етап), який Г.-Т. Леман називає також «театром за межами драми» або «театром без драми» [1: 193-194].

Характерною рисою постдраматичного театру, на думку дослідників (Г.-Т. Леманн, Б. Асмут), стає відсутність дії, сюжету, фабули в сенсі логічної причинно-наслідкової послідовності подій. Термін «драма», як відомо, означає «дію». Постдраматичний театр постає як такий, що принципово відмовляється від подієвої канви. Відтак, зміст представленого стає розмитим, незрозумілим, і такі п'єси дуже важко переказати або щонайменше віднайти в них конкретну історію.

Отже, постдраматична п'єса – це лише «текстовий матеріал», з яким автор робить певні художні маніпуляції, а втілення такого «матеріалу» на сцені залишає вільний простір для рефлексій, інтерпретацій тощо.

Наступними ознаками постдраматургії є відсутність дійових осіб, а отже, гри, діалогів, зав-

дяки яким традиційно відображається дія. Варто вказати також на зменшення важливості текстового наповнення драми, нехтування мімезисом й руйнування театральної ілюзії. Науковці засвідчують також появу «якісно нових «виконавців» (Performer), які прийшли на зміну «акторам» (Actor), сценічний акцент на «тілесності», аж до проявів болю» [1: 195].

Щодо мови персонажів, то дослідники (Г.-Т. Леманн, П. Сонді, Б. Асмут) констатують «розпад діалогів» та відмову театру від драматично-діалогічного представлення». За словами Х. Мюллера, «немає жодних підстав для діалогу, тому що більше немає ніякої історії» [1: 195].

«Гамлет-машина» – «найчорніша п'єса Мюллера» (Вольфганг Еммеріх) [2] – драма (або радше сказати, «пост-драма») на дев'ять сторінок, створена на основі авторського перекладу шекспірівського «Гамлета». Звинувачений Еріхом Хонекером ще у 1965 р. в розповсюдженні «життєненавистницького, міщанського скептицизму», який загрожує соціалістичному устрою держави, Х. Мюллер, справді, своїми текстами бунтував проти вдової моралі, традиційних, застиглих у часі й просторі способів мислення й звичах. «Агресивний» автор, продовжуючи мистецьку лінію свого вчителя Брехта, методично провокує свою публіку, переслідуючи головну мету: збудити діалектичне мислення в глядача. Х. Мюллер переконаний: «Все, що робиться в Німеччині, має провокувати війну і сприйматися як війна. І театр не можливий в Німеччині, окрім як у якості війни проти публіки. Немає ніякої демократичної традиції: ані в нас, ані в Федеративній республіці. Публіка розуміє тільки війну. Лише тоді, коли на неї напасти, з'явиться слабка надія, що вона почне захищатися. Це єдина надія» [3].

Драма «Гамлет-машина», «складена» (в буквальному значенні цього слова) з п'яти прозових фрагментів, т. зв. «монологічних блоків» [5], містить «текстовий матеріал», який лише певною мірою підпорядкований фігурам – саме «фігурам», а не дійовим особам – а відтак, у ній не знайдеш ані дії, ані діалогів персонажів.

Ще одна особливість драми полягає в комбінації приватного й літературного «матеріалу». Свідченнями приватних «вкраплюванням» є імпліцитно чи експліцитно виражена присутність власного віта: «Жінка з петлею на шиї Жінка з розрізаними венами Жінка з передозуванням НА ВУСТАХ БІЛОГО ПОРОШКУ Жінка з головою у газовій духовці. Вчора я припинила себе вбивати» [4: 547]. Цей пасаж відтворює фактичні події з біографії автора: в 1966 р. дружина драматурга Інге Мюллер після кількох невдалих спроб покінчила життя самогубством.

Літературний «матеріал» представлений безпосереднім «цитуванням» й орієнтацією на шекспірівського «Гамлета» та античні міфи. Трагедія Шекспіра є, без сумніву, центральною для розуміння п'єси Мюллера.

Перший акт або, за словами Х. Мюллера, «мо-

нологічний блок» [5] називається «СІМЕЙНИЙ АЛЬБОМ» і відкривається словами «Я був Гамлетом». Це представлення у формі минулого часу безпосередньо кореспондує з шекспірівським «Гамлетом». Фігура Гамлета, яка традиційно трактується як втілення меланхолійного, бездіяльного інтелектуалізму, у Мюллера еволюціонує до образу мислителя, який усвідомив, що «бути», як і «не бути» однаковою мірою є хибними позиціями. Діалог з хвилями «БЛАБЛА» яскраво підкреслює безсилля і самокритику інтелектуала: «Я стояв на узбережжі і говорив з хвилями БЛАБЛА, за спиною – руїни Європи» [4: 543].

У статті «Німеччина – це Гамлет» (1986) Х. Мюллер розмірковує: «Хто такий Гамлет? Я не знаю. Але пригадую вірш Фердинанда Фрайліграта до революційного періоду. Там є рядки: «Німеччина – це Гамлет». Думаю, що ця думка сьогодні знову актуальна. Інтелекція збентежена. Дедалі важче вірити в утопію, бачити перед собою перспективу. Останні відлуння подій 1968 р. давно стихли. І тепер ми шукаємо свого місця у часі, між епохами. В такому становищі Гамлет завжди опиняється тією фігурою, на яку можна спроектувати свої проблеми. Ніхто просто не знає, яке рішення треба зараз приймати. У тому, що не хочеш, можна ще знайти якусь однастайність. Але вирішальної позиції ні в кого немає. Це і є ситуація Гамлета» [6].

В цьому акті, як того і вимагає «сімейний альбом», згадуються основні «родичі» Гамлета – дядько, вдова-мати – і експліцитно представлений основний мотив шекспірівської трагедії – вбивство дядьком батька Гамлета і підступний зв'язок коханців: «На порожній труні навалився дядько на вдову МОЖЕ ТОБІ ДОПОМОГТИ ЗАЛІЗТИ ДЯДЬКУ РОЗСТАВ НОГИ МАМО» [4: 545].

Другий «монологічний блок» має назву «ЄВРОПА ЖІНОК» і містить авторську ремарку: «Ergöttes goot. Офелія. Її серце – годинник». Здавалося б, в цьому акті з'являється дійова особа – Офелія, проте це припущення відхиляється, оскільки посилання на мовця одразу ж заперечується доповненням у дужках: [Хор / Гамлет]:

«ОФЕЛІЯ [Хор / Гамлет]

Я – Офелія. Яку не втримала ріка. Жінка з петлею на шиї Жінка з розрізаними венами Жінка з передозуванням НА ВУСТАХ БІЛОГО ПОРОШКУ Жінка з головою у газовій духовці. Вчора я припинила себе вбивати. Я сама зі своїми грудьми своїми стегнами своєю утробою. Я трощу знаряддя мого полону стілець стіл ліжко. Я нищу ратне поле що було моїм домом. Я розчахую двері, щоб всередину увірвався вітер і лемент світу. Я розбиваю вікно. Скривавленими руками я шматую фотографії чоловіків яких я любила і які мене використовували на ліжку на столі на стільці на підлозі. Я спалюю свою в'язницю. Кидаю сукні в вогонь. Я вириваю годинник зі своїх грудей, колись це було моє серце. Виходжу на вулицю, одягнена у свою кров» [4: 547].

Показовим в цьому «монологічному блоці» є

В R
сам
з по
том
«Хор
смер
моти
повід
до с
Барта
М
ЦО»
Віттер
рівськ
ності
ється.
мертви
зі своїх
ред чит
жінок-с
розріза
одяг. З
вертика
одягнен
Четв
НЛАНД
знімає «м
образі «В
акту вказ
насампер
у жовтні
лізму хоч
однознач
«Скам
ним. Наді
скинутий
поховання
«Битва
вказує на «
морозивши
льодовим п
тобто, «кра
лір символі
закінчуєтьс
трійця свят
образі трьо
ролі Гамлета
Акт п'ят
ЖАХЛИВИХ
складається з

1.
Фе
1. Ф
7. А
Рое
2.
Етл

самовизначення «Я – Офелія», що різко контрастує з початковим висловленням Гамлета «Я був Гамлетом», а також те, що виконавець цього монологу є «Хор / Гамлет». Пасаж, що піднімає тему насилля, смерті, сексу, наскрізь пронизаний біографічним мотивом самогубства Інги Мюллер, і в якому, відповідно, автор п'єси Хайнер Мюллер еволюціонує до *scripteur* – цілком в дусі «смерті автора» Ролана Барта.

Місцем дії третього акту під назвою «СКЕР-ЦЮ» стає «університет небіжчиків» – алюзія на Віттенберзький університет, де навчався шекспірівський Гамлет. Тема пасивної інтелігенції й марності знань в цьому «блоці» особливо увиразнюється. Розлогі режисерські ремарки зображують мертвих філософів, які закидають Гамлета книгами зі своїх кафедр-могил, балет небіжчиків (знову перед читачем / глядачем з'являється збірний образ жінок-самогубць: «Жінка з петлею на шиї Жінка з розрізаними венами і т.д.»), які зривають з Гамлета одяг. З домовини з написом «Гамлет I», що стоїть вертикально на сцені, виходять Клавдій і Офелія, одягнена як повія. Офелія виконує стриптиз.

Четвертий акт «ЧУМА В БУДІ БИТВА ЗА ГРЕНЛАНДІЮ» починається з промови Гамлета, який знімає «маски і костюми» і постає перед глядачем у образі «ВИКОНАВЦЯ РОЛІ ГАМЛЕТА». Заголовок акту вказує на конкретну історичну реальність: це, насамперед, антирадянське повстання в Угорщині у жовтні 1956 р. Культ особистості в період соціалізму хоча й не носить у п'єсі ім'я «Сталін», проте однозначно впливає з опису:

«Скам'яніла надія. Його ім'я може бути різним. Надія не збулася. Пам'ятник лежить на землі, скинутий новою владою після трьох років після поховання ненависного й величного» [4: 549-550].

«Битва за Гренландію» в алегоричній формі вказує на «льодовий період» сталінізму, який, «заморозивши» гуманні ідеї соціалізму, поховав під льодовим покривом Гренландію – «зелену країну», тобто, «країну майбутнього», оскільки зелений колір символізує надію і майбутнє. «Текстовий блок» закінчується сценою, в якій Маркс, Ленін і Мао – трійця святих комунізму – з'являються на сцені в образі трьох оголених жінок, яким «Виконавець ролі Гамлета» пробиває сокирою голови.

Акт п'ятий «НЕСАМОВИТО ЧЕКАЮЧИ / В ЖАХЛИВИХ ОБЛАДУНКАХ / ТИСЯЧОЛІТТЯ» складається з монологу Офелії, яка сидить в інва-

лідному візку, а два чоловіки в лікарських кітелях перев'язують її з ніг до голови марлевими пов'язками. У цьому «блоці» заявлений «персонаж» також водночас «видозмінюється», як тільки Офелія промовляє: «Говорить Електра» [4: 554]. Електра, яка мстить за свого батька Агамемнона, постає жіночим антиподом бездіяльному Гамлету. Втім, якщо класична Електра в цьому відношенні переважає пасивного й слабого Гамлета, то це не стосується мюллерівської Офелії-Електри, яка вся в пов'язках сидить в інвалідному візку:

«Говорить Електра. В осерді темряви. Під сонцем тортур. Усім метрополіям світу. Від імені усіх жертв. Я виштовхую сім'я, яке прийняла. Я перетворює материнське молоко в своїх грудях в смертельну отруту. Я забираю назад світ, що породила. Душу стегнами світ, що вийшов з мене. Ховаю його навіки в своєму лоні. Геть щастя смиренності. Хай живе ненависть, презирство, повстання, смерть. Істина відкриється вам тоді, коли вона увірветься у ваші спальні з ножами м'ясника» [4: 554].

«Вмонтовані» натяки на образ терористки Ульфіриде Майнгоф, а також на сатанинську терористичну організацію з Лос-Анджелесу «Manson Family» доводять, що насилля не є виходом з глухого кута суспільства. Заключні слова Офелії-Електри і водночас усієї п'єси є цитатою з промови терористки Сьюзан Еткінс, однієї з учасниць «Manson Family», на суді: «Істина відкриється вам тоді, коли вона увірветься у ваші спальні з ножами м'ясника».

Отже, феміністичне прочитання «Гамлет-машини» навряд чи відповідає авторській інтенції. Жіноча активність в поєднанні з насиллям не є переконливою альтернативою чоловічій пасивності інтелектуала-мислителя Гамлета.

Попри всю «чорнушність», брутальність та очевидну серйозність постановки проблем у п'єсі, «Гамлет-машину» варто сприймати радше як гротеск, як іронізацію «поганої» дійсності. За словами драматурга, «якщо «Гамлет-машину» сприймати не як комедію, значить, п'єса не вдалася» [7: 105].

Надія на щось нове жевріє саме у сприйнятті п'єси публікою, яка повинна радикально відмовитися від усталених істин і звичок – і нехай для цього потрібно було вдаватися до агресивних, шокуючих, заборонених прийомів. Адже Х. Мюллер переконаний: «Перша ластівка надії – це страх. Перший вияв нового – жах» [8: 259].

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Асмут Бернхард. Вступ до аналізу драми / Бернхард Асмут; пер. з нім. С. Соколовської, Л. Федоренко; [за наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. Чиркова]. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. – 220 с. Перекладено з оригіналу: Bernhard Asmuth, Einführung in die Dramenanalyse. 7. Auflage (ISBN: 978-3-476-17188-7) published by J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH Stuttgart, Germany. Copyright © 2009
2. Emmerich Wolfgang. Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe / Wolfgang Emmerich. – Leipzig, 1996. – S. 360.

3. Müller Heiner. Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche. Herausgegeben von Gregor Edelmann und Renate Ziemer / Heiner Müller. – Frankfurt am Main 2/1996. – S. 20.
4. Müller Heiner. Die Hamletmaschine / Heiner Müller / Werke. Herausgegeben von Frank Hörnigk. – Band 4: Die Stücke 2. – Frankfurt am Main, 2001. – S. 543-554.
5. Müller Heiner. Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen / Heiner Müller. – Köln, 1992. – S. 294.
6. Müller Heiner. Deutschland ist Hamlet / Heiner Müller / Die Deutsche Bühne 7 (1986). – S. 10.
7. Müller Heiner. Gesammelte Irrtümer 1. Interviews und Gespräche / Heiner Müller / 3. Auflage. – Frankfurt am Main, 1996. – S. 107-115.
8. Müller Heiner. Anmerkungen zu Mause. / Heiner Müller / Werke. Herausgegeben von Frank Hörnigk in Zusammenarbeit mit der Stiftung Archiv der Akademie der Künste. – Band 4. Die Stücke 2. – Frankfurt am Main, 2001 – S. 259-260.